

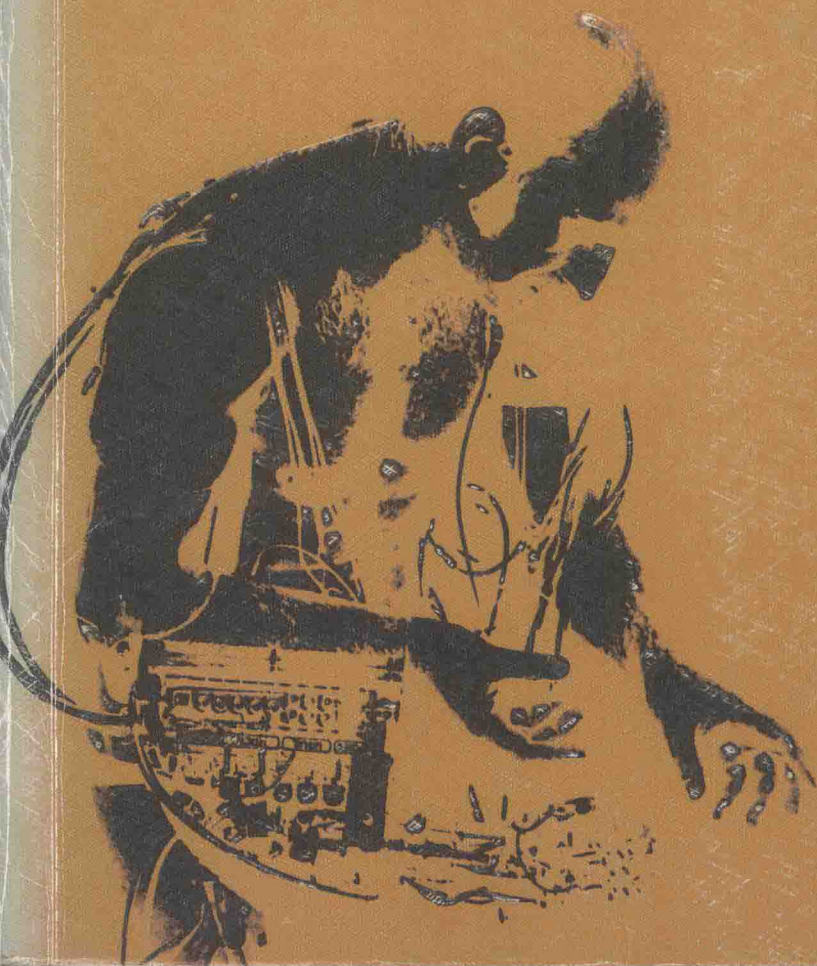
The Scene is Most Important

Series of Critiques on Chinese Contemporary Art

当代中国艺术批评文丛

重要的是现场

邱志杰 著



中国人民大学出版社

逝者的呈现场

王康著



中国社会科学出版社

The Scene is Most Important

重要的是现场

Series of Critiques on Chinese Contemporary Art

当代中国艺术批评文丛

邱志杰 著

图书在版编目(CIP)数据

重要的是现场/邱志杰著.
北京:中国人民大学出版社,2003
(朗朗书房·当代中国艺术批评文丛)

ISBN 7-300-04791-2/J·33

I.重…

II.邱…

III.艺术评论-中国-现代

IV.J052

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 057793 号



当代中国艺术批评文丛

重要的是现场

邱志杰 著

出版发行	中国人民大学出版社	
社 址	北京中关村大街 31 号	邮政编码 100080
电 话	010-62511242(总编室)	010-62511239(出版部)
	010-62515351(邮购部)	010-62514148(门市部)
网 址	http://www.crup.com.cn	
	http://www.ttnet.com (人大教研网)	
经 销	新华书店	
印 刷	北京瑞宝画中画印刷有限公司	
开 本	787×1092 毫米 1/16	版 次 2003 年 10 月第 1 版
印 张	21.75	印 次 2003 年 10 月第 1 次印刷
字 数	180 000	定 价 49.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

序言：重要的是现场

这本文集里的文章有两大组：一组是对于观念艺术的批判和后感性思潮的原始文本；另一组则是与新媒体艺术有关的内容。这两项事业均倾注了我极大的心血，但它表面上看起来却迥然不同：

新媒体艺术关注现代技术和媒介环境下人的境况，探讨人性化运用新技术的可能性，这一任务较容易得到普遍认同。事实也的确如此，新媒体在中国实验艺术版图中起步较晚，物质条件一开始也并不充分，其发展却一帆风顺势如破竹，它最早被主流体制所接受，进入了美术学院的教程。其中一些分类更在大众传媒上成为亮点，如DV和Flash，而新摄影更是艺术市场上的新宠。

而后感性是一种一意孤行的立场和一套歇斯底里的怪异方法。它所立足的对于观念艺术的批判姿态本来就算人听闻，它所采用的方式又往往惊世骇俗。后感性从一开始就注定可能会被视为偏执、过激，誉之者认为它是中国艺术中最彻底勇敢的实验态度和有效的出路，毁之者甚至斥为病态或癫狂，讥之为拔着自己头发飞上天去的企图。它会被误解为几个展览的标题，一帮人，一种风格或材料，一个强辞夺理的梦呓或者明火执仗的阴谋。

看上去新媒体是一条光明的道路，后感性是黑暗中的摸索。我

在这两边都深陷旋涡中心,更使自己的形象加剧了一种正邪兼修的复杂性。但我想说的是:在我这里这二者其实是一回事,它们共同指向的是现场。

老弱而又自以为聪明的观念艺术其实往往可以用语言去概括,后感性穷尽种种方法试图去营建不可能用语言,甚至也不可能用图像去还原的现场经验。现场意味着:你非得在那个时候在那儿。你的情绪和你的身体本身都是现场的一部分,你一举手一投足都影响到这个现场。你不是在它之外观察它,而是在它之中体验它,并且参与构成它。

因为这个现场是感受和体验的对象,所以它是感性的;又因为它不是某个人宣泻的遗存,而是为你准备的,它老谋深算地预测你的体验——现场不像传统艺术品那样先于你而存在,现场是在你到来之后才发生的事件,所以它是后感性的。

你不觉得关于现场的描述很接近于“世界”,或者说它更像是在描述一个互动多媒体装置吗?是的,现场也的确是新媒体艺术必然要走向的地方,这也正是当初吸引我去狂热地研究和推广它的首要理由。在这本书里关于新媒体的写作中,我提出了一个新概念:新媒体艺术在当前的任务是“媒体的边缘化”,与行为艺术、戏剧的杂交是其能量所在。边缘化是将新媒体艺术从新媒体艺术的概念中抛出,抛向更不稳定、更危险的现场,而那必定是后感性的。

事实上,在新媒体的边缘化时期,后感性的活跃分子们正在越来越成为新媒体艺术的生力军。后感性已经发展成一些策略和制度,而新媒体是一套进化着的设施,它们最终落实在“现场”的概念上。现场不是媒体的一种效果,现场本身是一种媒体。现场是比录像、数字图像、互动多媒体和网络艺术都更新的一种新媒体。

这就是为什么把后感性与新媒体编在同一本书里,我们只是从不同的角度接近“现场艺术”。

目录

序言：重要的是现场	1
后感性的缘起和任务	1
观念：艺术的误区	14
后感性	37
异形与妄想——展览作品评论	45
后展览时代的预感	51
狂欢：后感性作为一种方法	59
目击狂欢	63
重要的不是肉	76
文化因为憎恨恶臭而发出恶臭——答《重要的是什么?》	94
关于“行为艺术”——答《东方艺术》杂志记者问	100
报应：不能当真，更不可能是幻觉	110
报应：关于命运的知识	113

一个人的生活及其录像	144
若干种附体：影像作证	147
中国风景：用照相机画山水？	151
中国发音	161
什么是声音艺术？	175
数字化时代的艺术	183
数字考古	199
非线性叙事的叙事	202
非线性的补白	213
哄堂大笑——《新潮新闻》的现场精神	217
《新潮新闻》的现场及幕后	221
新媒体艺术的文化逻辑	245
录像艺术的兴起和发展：1990~1996	269
新媒体艺术的成熟和走向：1997~2001	301
图版目录	327

后感性的缘起和任务

关于后感性的知识并非空穴来风，它是在厘清各种对立立场的过程中明晰起来的。1994、1995年间《江苏画刊》上的“意义问题讨论”中，易英、王林是一方，主张艺术家的人格意志或观念、语义灌注于作品当中，作品是容器，就像茶水倒在茶杯中一样。这其实是古老的“内容决定形式”的再现论的翻版。在王林那里是再现论的马尔库塞主义版，在易英那里号称是反格林伯格形式论的后现代主义版。既然语义比形式重要，当然越明确越好，所以“力求明确的意义”。这一立场的反方有两组，一组是我，一组是王南溟、朱冥和沈语冰，朱、沈二人都热中于搬用所有的新鲜名词，既觉得传统的再现论过于落伍，也觉得在“形式创造效果”的模式中他们无事可干，就把“形式创造有效性”中的有效性等同于“意图”，公式成了“形式表达意图”和“形式表达观念”，而意图背后是权力、欲望、身份，但这也就绕了一圈回到了再现论，只不过把“意义”变成了“观念”这个词。

在我看来，不管是意义还是观念都是先于作品的东西，效果则是后于作品的东西，时间性在这一论辩中有异乎寻常的微妙作用。我当时的立场的公式是“形式创造效果”，这里创造这个词很重要，它强调实验、合成出新效果的工作程序。可以说我是一个“唯效果



高世名、高世强、陆磊
被诅咒的个人主义者 1997
非线性编辑中极为常见的镜像特
技，用在浴室中的人这一形象，极好
地创造了鲜明独特的新视觉形象。

主义者”和“实验主义者”。二者是相通的，只有具备实验性才会有效果，要有效果就只有投身实验，而不是靠事先的人格、语义、观念、事后的阐释，等等。表面上，我借用了索绪尔和俄国形式主义的结构主义，在“实验主义”的背后实则还有卡尔·波普尔的“猜想与反驳”的试错理论在做支撑，这一点后来只有黄专看了出来，因为他当时的知识背景同样是波普尔。而我的“唯效果主义”的信念则因为后来在北大追随陈嘉映老师细读了一年的维特根斯坦而越发确信不疑。

王南溟后来有一篇文章居然跳到了王林的立场上去了，这件事让我认识到所谓“意义问题讨论”的实质是艺术家和批评家之间的权力斗争。如果作品是表达意义或者观念的，作品就需要阐释。不管是一元权威的阐释还是多元的各分一杯羹式的阐释，批评家总归有活可干。而如果作品是创造效果的，每个人都对效果有所体验，只不过有人对自己的体验的文字描述更有文采一些罢了。我认为如果作品在观众身上没有效果，那一定是语言实验的力度不够，艺术家应该回到他的工作室再去工作，他没有权力说：“你误解我了，我的意思其实是……”或者干脆花钱买一篇批评家的文章来阐释出

姬姬·史密斯 无题 1992
硅胶涂抹在人体上再剥下，变为
人体的“外皮”。放在其上的玻璃脊
椎骨为张摊在地面上的考古遗迹一般
的人形胶皮带来了灵魂之光。



什么任何乱七八糟的意义。在艺术的场合中并不存在误解，甚至也不存在理解。懂或理解是一个知识论的概念，而艺术接受的是另一组实践。品茶跟分析茶的化学成分有点关系，但终归不一样。我的观点显然威胁到了批评家的职业合法性和必要性。在一篇名为《批评何为》的文章中我为此矫枉过正地判决批评是艺术的谋杀者。其实，那是因为我们的批评全是阐释。应该有真正的批评，指出实验的效果强烈不强烈，如果不强烈，问题出在哪里，可以怎样改进。

阐释的问题是“是不是？是什么？其实是什么？可能是什么”，批评的问题则应该是“好不好？好在哪儿？不好在哪儿？怎么弄好”。

这样看来中国就没有真正意义上的艺术批评，这对从业人员的
要求太高了。我主张实验和效果，则作品是可修正可操作的，拒绝阐释则是为了捍卫艺术家的利益。主张作品在表达意思或观念，其实是为了捍卫阐释，归根到底是为了捍卫阐释者的权威性。看透了这一点，我相信争论已经不再必要，叫批评家们放弃阐释话语权等于叫人家下岗，这不是与虎谋皮吗？

与其继续在杂志上毫无结果地缠斗下去，不如直接设法去助长我所赞同的艺术实践，走向操作的层面。所以在1996年的时候，我们策划了“现象·影像”录像艺术展。

之所以选择录像艺术是因为我觉得录像这种媒体富于现场的感性，无法离开现场用语言加以简化，作为一种新的媒体也不容易为旧有的理论话语所附着，也更能激发参与者去注重效果。效果是什么呢？就是观者身上的体验。在作品之前没有观念，有的只是猜测，我猜想：如果我如此这般地设置则观众应该会如此这般地反应，获得如此这般的感受。这种猜测当然不是凭空臆想，而是建立在受众的知识结构、欣赏习惯和行为模式的常理常情的估计上，建立在对材料的性能熟练掌握的基础上。作品的生效就是这些猜测的证实，如果作品无效，就是猜测的落空，用波普尔的话来说这就是



孙原 水族墙(局部) 1998 装置

孙原 水族墙 1998 装置



“证伪”。这样就为艺术家不断推敲作品直到真正获得效果的事实提供了理论上的支持。作品之前的猜测并不是什么观念,就像下棋之前想要赢棋的欲望并不是什么观念一样。每下一步棋都是由赢棋的意图所推动的,但这一步棋并不是为了表现“我想赢棋”这么一个意思,不是表现事实,不是表现观念,而是对于此前的形势的反应。在这里,“反映”与“反应”、“环境”与“情境”、“像”的模式与“象”的模式形成了一组对照,这正是录像艺术展之所以用“现象·影像”作为标题的缘故。

“形式传达观念”的观念再现论取代了“形式表达内容”的内容决定论和题材决定论,这不过是一次精致的偷换。而“观念”这一暧昧不清的名词具有另外一些不同的暗示性:深刻、玄奥、怪异或独特,以及由此派生出来的若干表象——如何显得具有“观念”?——一脸诡异,欲言又止,缓缓道来,幽默,闭目不语,点到即止。由幽默孕育了机智崇拜,由闭目不语孕育了枯燥崇拜,由点到即止孕育了极简崇拜,由欲言又止和缓缓道来孕育了过程崇拜。上述诸种崇拜一时笼罩着中国艺术界,我意识到,这正是用知识论的模式来解决艺术问题的积弊。问题不在于反对什么样的观念艺术而支持什么样的观念艺术,而是应该反对观念艺术本身。

问题是用来什么来替代观念艺术?

直接的对立面是各种直接诉诸感官的原始经验,也就是所谓感性的艺术。不幸的是,经过结构主义的洗礼,稍微明智一点的人都知道,独立地存在于知识体系之外的所谓纯粹的感性只是一个幻想,是返璞归真者杜撰出来的世外桃源。超现实主义不信任理性,他们退回到了潜意识的混沌初开中去寻求可能性。但超现实主

义暗中是以天才论为支撑的：凭什么你的梦就比他的梦更值得重视呢？布鲁东或达利的梦真的就比我们的梦更有美学价值吗？当然，据说他们是天才。超现实主义所立足的精神分析学在结构主义之后也遭受了空前的质疑，拉康详尽地论证了无意识的构成性。既然撕破理性的燕尾服之后所裸露出来的仍然是理性的躯体，我们只能设想另一条出路去抵达疯狂。我们必须老谋深算地和理性周旋，我们必须用心良苦地把理性放上粒子加速器，在高速的运转中获得不可思议的结局。我们不是先天小脑残障的人，却在电梯间的上上下下中隐秘地体验着失重和超重的快感；我们原地转动身体几十圈以便让世界天旋地转；这是仅剩的唯一的办法来获得“感觉”——老崔（指崔健——编注）说：“因为我的病就是没有感觉。”

这样，我们来到了“后感性”的跟前。作为对观念艺术的替代，后感性包含了立场、方法、效果上的考虑。

1999年1月的第一次展览“后感性：异形与妄想”在北京芍药居的一座民居的地下室里举办，它的重点是提出立场。在画册文章《后感性》中，我们第一次试图去描画它的疆域。描画首先是以排



部分后感性艺术家合影
前排左起：翁奋、王卫、陈文波、陈羚羊、冯晓颖、杨勇，
后排左起：杨福东、石青、朱昱、琴嘎、高世名、吴美纯、邱志杰、乌尔善、刘隽、孙原。

孙原、肖昱 牧者 1998

牧羊的概念与基督教思想有关，但这里牧者所牧的羊群变成了生鲜带血的羊的脊椎骨，一种反文化的意图昭然若揭。



王卫 水下1/60秒 1999

水下冒着气泡的人脸图像制成灯箱置于过道的地面，而水泡的声音通过通道顶部的低音音箱播放。摄影装置的方式使图片超出了对面的静态观看，而成为包围着观者的场。



除法进行的：一、后感性当然首先是对观念艺术的反动，后感性是“体验的亲身性、现场性、综合性和不可还原性”；二、它也不同于表现主义和超现实主义的本能崇拜，针对当年的语境中几种可能的典型误解，我特别指出，它不是朋克式的另类文化，它不是未来主义的新新人类，后感性不是表现自我，不是表现身份的艺术；三、后感性不是某种经验的结果，“它与生活经验中的某种匮乏有关”，也就是说，它是特殊经验的制造者、原生者，是维特根斯坦所说的“原型现象”：它不是对既存经验的解释，而是既存的经验要依赖它而获得解释。依据这里的第三条界定，后感性是原型现象，也就是新的创造物，它就是在艺术活动中首先显形的东西，在现实的身体和社会经验中只是表现为一种可能性，“后感性是意识行将成为的东西，后感性是大彻大悟”，大彻大悟的境界在生活中始终是一种可能性，是生活的激

活和发育状态。因此后感性在概念的层面上获得了它的疆域，可以被描画为这样的由低到高的模型：

潜意识→感觉→感官→理性→后感性

这里，把感觉置于感官之前是依据北大哲学家陈嘉映先生在《论感觉》一文中提出的观点：“感觉是官感的根源。看、听等根系于感觉，是笼统感觉的分化……感觉首先是混沌的综合感。”而后感性所引起的反应也是“感觉”而不是“理解”，这又形成一组对照：

作者的观念→语言传达→观念艺术作品→读者的理解→读者的观念→阐释

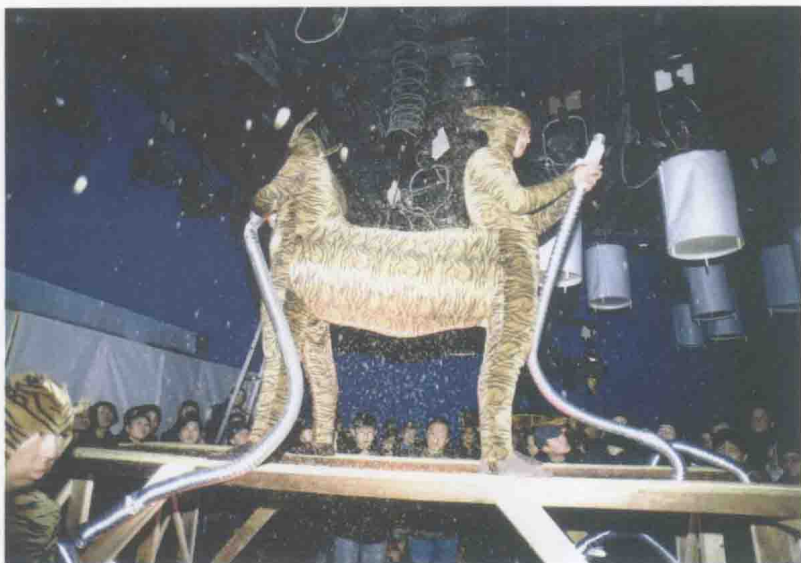
作者的猜想→语言实验→后感性艺术作品→读者的感觉→批评→进一步实验

第一次《后感性》的展览显然成功地打击了观念艺术的知识论倾向，但没能在后感性与本能的刺激这二者之间作出有效的区分，或者说一些参与者并不能真正领会这一区分的意义，加上后来其他理论家对本能刺激的推崇，于是开始了中国艺术界好勇斗猛的比酷的新一轮的竞赛。《异形与妄想》的本意是反对观念表达，反对用社会现实或知识来推理作品，追求现场效果的不可还原性。怪异的材料和行动只是用于瓦解理性推论的一种策略，而“异形”只是“妄想”之中的一种，“异形”是关于身体的妄想。但艺术界的理解力兴奋于材料和效果的形而下的刺激，无法意识到其方法论层面的意义。于是，尽管这个展览中的大多数艺术家后来成了中国新锐艺术家中的明星人物，但他们被用因果决定论加以解释时丧失了实验色彩。比如说“异形”被理解为“暴力”，并用转型期的中国社会的混乱来解释其出现的原因，这使他们在语言样式上被指责为步新英国艺

刘群 让我们一起快乐

生鲜水果和活鸡活鸭堆砌而成的人形充满着大丰收船的生命气味。一种享乐和纵欲的感受，并与文艺复兴以来的超现实静物画渊源相联系。





石青 双头怪的制礼

术家的后尘。像动物或尸体材料的运用则因触及伦理边界而引起鼓噪，成为热点，而淡化了真正的用意与可能性。

这使我们认识到，导致比赛的当代艺术制度正取代观念艺术成为后感性的假想敌，所以在2001年3月有了第二次的活动“后感性：狂欢”。为了抵制当代艺术展览制度的毒害，我们越来越清醒地意识到，仅有立场是不够的，我们需要一些可操作的方法。我们曾经扬言要把理性送上粒子加速器，寻找方法正是要制造出这样的粒子加速器。在“狂欢”这个活动中，我们发明的方法包括：

镶嵌：只信任叠加的力量，拒绝互相理解，警惕互相欣赏，克制互相反感。“狂欢”破坏了各件作品的完整性，用策展中的强制性规则，在空间上和时间上使每件作品被其他作品所渗透。艺术家主动接受或被迫忍受其他作品要素的渗入，并将其理解为理所当然之事。

搁置：不陈述理由，不陈述动机，不分析，不归纳，不否定任何意见。这一规则把策展人的权威中止在基本规则的制定上，即不干预。而每件作品及上述的作品间性则得到了放任。最终形成的效

果并不是冲突妥协的结果，而是对冲突过程的呈现。

扭转：对于完整性、一贯性和彻底性的搁置，故意不将任何原则贯彻始终。一件作品所依据的思路必须人为地加以中断，以避免成为有效的观念表达。效果的单纯与观念的清晰有关，它表明创作之前的实验性思考在作品的制作和执行的操作中已经沉沦，我们希望能够重新唤醒制作过程中的实验性，引入任何偶然的物质因素来使思维脱离原有轨道。

资源共享：相同的材料道具、人员、空间被不同的作品反复使用，混淆人的身份和强化作品间性的一种技法。

这些方法贯彻了我们的基本立场：

1. 对自我的怀疑；2. 对错误的信任。

“展览”的概念本身可能已经假定了个人主义的自我观念，假定每一种自我所盘踞的时空位置，因此“狂欢”反对“展览”。展厅不被理解为工作结果的呈现场所而被当做抛弃自我的屠宰场。因此我们顺水推舟地选择了北京电影学院的摄影棚作为活动现场，现场具有明显的戏剧成分。我们意识到必须建立一种机制来使自己成功地犯错误，从而能够超越观念艺术和现代展览制度所造成的习惯和毒害。于是形成了一种默契：每一个展览都需要起码一条不讲理的规则来反对它成为一个展览，除此之外我们又发明了一种新的方法。

别扭：用集体表决的方法干预个人创意，根据程度不同选择不同的保留值。



李平虎 浸蚀 2000

往水池中投掷药丸，水中的鳊鱼开始变色、肿胀，直至死去。杀戮、死亡渐渐成为中国年轻艺术家的一种习惯性关注。

李平虎 浸蚀(局部) 2000

